



Un grottesco carnevale sul mare: rivisitazioni novecentesche della “nave dei folli”

Paolo Lago

Come scrive Michel Foucault nella sua *Histoire de la folie à l'âge classique* (*Storia della follia nell'età classica*, 1961) la «nave dei folli», il «Narrenschif», è una «creazione letteraria presa in prestito al vecchio ciclo degli Argonauti» (Foucault 1978: 20); fra Quattrocento e Cinquecento, «è di moda immaginare queste navi il cui equipaggio di eroi immaginari, di modelli etici o di tipi sociali s'imbarca per un grande viaggio simbolico che fornisce loro, se non la fortuna, almeno la fisionomia del loro destino e della loro verità» (*ibid.*). Fra le varie opere letterarie dell'epoca, si può ricordare il *Narrenschif* di Sebastian Brandt (1494), mentre nell'arte figurativa, non possiamo non pensare alla *Nave dei folli* di Hieronymus Bosch. D'altra parte, ricorda sempre Foucault, il «Narrenschif» ha avuto anche un'esistenza reale: nel Rinascimento erano molte le città tedesche che cacciavano i folli – soprattutto stranieri – affidandoli a battellieri. Secondo Foucault, l'apparizione della nave dei folli nella letteratura e nell'iconografia del XV secolo è dovuta al fatto che

essa simboleggia tutta un'inquietudine, apparsa improvvisamente all'orizzonte della cultura europea verso la fine del Medioevo. La follia e il folle diventano personaggi importanti nella loro ambiguità: minaccia e derisione, vertiginosa irragionevolezza del mondo, e meschino ridicolo degli uomini (*ibid.*: 26).

Questa inquietudine viene simbolicamente rappresentata dall'acqua: il folle è il «Passeggero per eccellenza», «prigioniero in mezzo alla più libera delle strade»: «Prigioniero della nave da cui non si evade, il folle viene affidato al fiume dalle mille braccia, al mare dalle mille strade, a questa grande incertezza esteriore a tutto» (*ibid.*: 24). Infatti, in una precedente conferenza dal titolo *Spazi altri* (1967),



Foucault aveva incluso la nave fra gli «spazi altri», definendola come «l'eterotopia per eccellenza» (Foucault 2002: 31; cfr. anche Lago 2016). La nave è perciò un microcosmo che racchiude tutta l'inquietudine di un'epoca: in essa si cerca di racchiudere ciò che appare come "Altro", "Straniero", "Diverso".

L'immagine del Diverso può essere probabilmente accettata soltanto rivestendola di tratti grotteschi: i folli raffigurati da Bosch, abbandonati all'acquorea vastità del mare, possiedono in sé le caratteristiche del "grottesco" che Michail Bachtin analizza soprattutto in relazione all'opera di Rabelais. Il grottesco – scrive Bachtin – esagera in modo particolare un fenomeno negativo, ovvero un elemento che non dovrebbe esistere. Secondo il teorico russo, il grottesco, nella raffigurazione del corpo si concentra principalmente sul volto e, all'interno di esso, sul naso e la bocca:

La forma della testa, le orecchie e anche il naso vengono ad avere un carattere grottesco soltanto quando essi si trasformano in 'forme di animali o di cose'. Gli occhi non hanno alcuna importanza nell'immagine grottesca del volto. Essi esprimono soltanto la vita puramente 'individuale', come dire, 'interiore' dell'uomo che ai fini del grottesco non viene ad avere alcuna importanza. Il grottesco ha a che fare soltanto con gli 'occhi strabuzzati' [...] così come si interessa a tutto ciò 'che sbuca fuori, che sporge e affiora dal corpo', tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo (Bachtin 1995: 346).

Bachtin afferma poi che, per il grottesco, la parte più importante è la bocca: «Essa domina. Un volto grottesco si riduce, in sostanza, a una 'bocca spalancata' e tutto il resto non serve che 'da cornice per questa bocca', per questo 'abisso corporeo che si spalanca e inghiotte'» (*ibid.*: 347).

Alcuni romanzi del Novecento offrono una peculiare rilettura dell'immagine della nave dei folli rinascimentale e, come il dipinto di Bosch, sembrano porre l'accento soprattutto sui tratti grotteschi del corpo. Queste novecentesche navi dei folli bene si prestano a essere analizzate tramite una lente 'bachtiniana' perché nella loro "eterotopia" presentano il "vicinato" rabelesiano tra la sfera del cibo, del riso, della sessualità e della morte¹. La letteratura moderna (e contemporanea), infatti, recupera la tradizione antica e medievale del grottesco bachtiniano attraverso la sfera della carnevalizzazione che, sempre secondo Bachtin, ha largamente influenzato la letteratura europea fino

¹ Cfr. Bachtin 1979: 340-354.

al XIX secolo². È anche attraverso la linea culturale della satira menippea che la tradizione grottesca e carnevalesca è giunta fino alla letteratura moderna e, soprattutto – secondo il teorico russo – a Dostoevskij³. Anche le riproposizioni novecentesche della nave dei folli rinascimentale passano perciò attraverso questa linea culturale carnevalesca e menippea che continua sottilmente a perdurare nella memoria letteraria.

Vediamo quindi come la tradizione antica e medievale del corpo grottesco, unita ad una rilettura della rappresentazione della «nave dei folli», viene riproposta da un autore come Joseph Conrad. In *La linea d'ombra* (*The Shadow-Line*, 1917), i tratti grotteschi del volto emergono soprattutto nella descrizione di alcuni marinai minati dalla malattia. Nel viaggio di ritorno verso la madrepatria, la nave è preda di un'epidemia di colera: i membri dell'equipaggio, segnati dalla malattia, si trasformano in personaggi grotteschi simili a funeree maschere di carnevale; così viene descritto un marinaio francese:

Poor Frenchy had gone suddenly under. He was carried past me insensible, his comic face horribly flushed and as if swollen, breathing stertorously. He looked more like Mr. Punch than ever; a disgracefully intoxicated Mr. Punch (Conrad 1946: 302).

E così Mr. Burns, il secondo ufficiale:

Mr. Burns actually standing up by the taffrail, still in his enormous woolly overcoat. The bright sunlight brought out his weirdness amazingly. He looked like a frightful and elaborate scarecrow set up on the poop of a death-stricken ship, to keep the seabirds from the corpses (*ibid.*: 303).

Anche in un romanzo precedente, *Il negro del "Narciso"* (*The Nigger of the "Narcissus"*, 1897), il protagonista James Wait, ormai morente, assume nel volto tratti grotteschi:

He was becoming immaterial like an apparition; his cheekbones rose, the forehead slanted more; the face was all hollows, patches of shade; and the fleshless head resembled a disinterred black skull, fitted with two restless globes of silver in the sockets of eyes (*ibid.*: 102-103).

² Cfr. Bachtin 1968: 206-207.

³ Cfr. *ivi*: 133-234.

La tradizione bachtiniana del “basso corporeo” nonché la linea del “carnevalesco” è stata ripresa in modo significativo da un importante romanzo del Novecento come il *Viaggio al termine della notte* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) di Louis-Ferdinand Céline⁴. Il protagonista Ferdinand Bardamu, alter ego dell'autore, si imbarca su una nave diretta verso le colonie africane. Il personaggio è l'unico pagante a bordo, l'unico che non si reca nelle colonie per lavoro ma soltanto spinto dalla sua propensione al viaggio. Il romanzo si può infatti includere all'interno del neopicaresco novecentesco⁵: come è stato dimostrato, lo stesso andamento narrativo, modellato sull'incedere delle avventure casuali del *Satyricon* di Petronio, riflette lo spostamento picaresco e non finalizzato del protagonista Bardamu⁶. Quest'ultimo, a bordo della nave, comincia ad avere paura degli altri personaggi imbarcati – equipaggio, militari di stanza nel Congo, funzionari coloniali – e teme che tutti si siano coalizzati contro di lui e lo vogliano uccidere. I funzionari e i militari imbarcati per le colonie, nonché il capitano della nave e l'equipaggio, diventano delle caricature grottesche spiate dal protagonista mentre si nasconde nella sua cabina:

Avant le petit déjeuner, prenat le frais, poilus du pubis aux sourcils et du rectum à la plante des pieds, en pijamas, transparent au soleil; vautrés le long du bastingage, le verre en main, ils venaient roter là, mes ennemis, et menaçaient déjà de vomir alentour, surtout le capitaine aux yeux saillants et injectés que son foie travaillait ferme, dès l'aurore (Céline 1952: 118).

La nave sembra inoltre assumere delle connotazioni infernali; una volta passato lo stretto di Gibilterra, l'Amiral Bragueton si trasforma in un vero e proprio inferno abitato da nuovi grotteschi folli:

L'Amiral n'avancait guère, il se traînait plutôt, en ronronnant, d'un roulis vers l'autre. Ce n'était plus un voyage, c'était une espèce de maladie. Les membres de ce concile matinal, à les examiner de mon coin, me semblaient tous assez profondément maladies, paludéens, alcooliques, syphilitiques sans doute, leur déchéance visible à dix mètres me consolait un peu de mes tracasseries personnelles. Après tout, s'étaient des vaincus tout de même que moi ces Matamores!... Ils crânaient encore viola tout! Seule différence! Les moustiques s'étaient chargés de les sucer et de leur distiller à pleines veines ces poisons qui ne s'en vont plus... le

⁴ Cfr. Blondiaux 1985: 93-97.

⁵ Cfr. Haan 1995.

⁶ Cfr. Fusillo 2010: 75.

tréponème à l'heure qu'il était leur limait déjà les artères... L'alcool leur bouffait les foies... Le soleil leur fendillait les rognons... Les morpions leur collaient aux poils et l'eczéma à la peau du ventre... La lumière grésillante finirait bien par leur roussir la rétine!... Dans pas longtemps que leur resterait-il? Un bout de cerveau... Pour en faire quoi avec? Je vous le demande?... Là où ils allaient? Pour se suicider? Ça ne pouvait leur servir qu'à ça un cerveau là où ils allaient... (*Ibid.*)

La scrittura di Céline è dominata da un insistente "basso-corpo" che sembra avere un ascendente diretto nell'opera di Rabelais. L'avamposto coloniale dove giunge Bardamu, Bambola-Bragamance, e la città di Bikomimbo, vengono tratteggiati come dei veri e propri inferni in cui regnano la sordidezza, la meschinità e l'estremo abbruttimento, e dove la popolazione indigena è completamente schiavizzata dai coloni. Céline crea una sorta di anti-epica del colonialismo burlandosi carnevalescamente dei miti che ad esso erano sottesi; a tutti quei funzionari 'mostruosi' e grottescamente rappresentati, quasi esseri umani regrediti ad animali, era affidata la "sacra difesa" delle colonie. Nel periodo del neo-colonialismo, ormai, coloro che partono per lavorare nelle colonie e per mandarle avanti, secondo Céline, sono solo uno strano gruppo di mostruosi folli, grottesche e funeree maschere di carnevale segnate dalla malattia.

B. Traven, uno scrittore noto soprattutto per il romanzo *Il tesoro della Sierra Madre* (*The treasure of Sierra Madre*, 1935, da cui è stato tratto nel 1948 l'omonimo film diretto da John Huston), la cui vita è avvolta nel mistero (di ideologia anarchica si trasferisce nel 1923 negli Stati Uniti e poi in Messico dove si schiera dalla parte degli indios e dei ribelli di Zapata utilizzando per le sue opere i più svariati pseudonimi⁷), ci offre con *La nave morta* (*The Death Ship*, 1926), una personalissima rilettura della "nave dei folli". I membri dell'equipaggio della "nave morta" (cioè una nave già destinata al naufragio dall'armatore) possono essere considerati quasi come i pronipoti dei folli rinascimentali, definiti dal narratore come «a brandelli, luridi, miserabili, pidocchiosi, fetidi, sudici, laceri, ubriachi, imbrattati, appiccicosi, sporchi, spettinati, melmosi, vili e sconci» (Traven 1967: 99).

Il romanzo, secondo la modalità della narrazione in prima persona, racconta le avventure neopicaresche del marinaio americano Gerald Gales che è stato abbandonato ad Anversa dalla sua nave, ripartita senza di lui. Dopo aver vagabondato per mezza Europa, ricercato dalla polizia poiché senza documenti (lasciati sulla nave), nel

⁷ Cfr. Barroero 1999.

porto di Barcellona, mentre sta pescando, vede per la prima volta la “nave morta” Yorikke. Essa viene definita come “pazza”, mentre precedentemente il narratore aveva affermato: «quella nave era un enorme scherzo» (*ibid.*: 94).

I personaggi imbarcati su una nave morta, già destinata al naufragio, sono veramente tanti nuovi folli: un gruppo di sbandati e di emarginati dalla società, ricercati dalla Legge, che non possono vivere in un luogo diverso dall’inferno navigante della Yorikke: «E tutti erano morti. Senza patria. Senza nazionalità. Senza certificati di nascita atti a provare che erano nati da una madre appartenente alla razza umana» (*ibid.*: 154).

Lo scrittore argentino Roberto Arlt – noto soprattutto per i romanzi *I sette pazzi* (*Los siete locos*, 1929) e *I lanciefiamme* (*Los lanzallamas*, 1931), in cui viene tratteggiata l’alienazione degli individui nel moderno caos metropolitano – nel racconto lungo *Un viaggio terribile* (*Un viaje terrible*, 1941), ci mostra una nuova “nave dei folli” diretta verso la distruzione: un gorgo gigantesco che si è formato nell’Oceano Pacifico e che sta per inghiottire numerose imbarcazioni. Sulla nave, come scrive il traduttore Raul Schenardi nella postfazione, sono presenti svariati tipi umani, tratteggiati comunque senza caratteristiche grottesche, «tipici personaggi arltiani: bari, ubriaconi, imbroglioni, e predicatori» (Schenardi 2014: 90). Tutti questi tipi umani, di fronte alla catastrofe, vengono presentati dai giornali, sulla terraferma come «in preda alla follia» (Arlt 2014: 73).

Si crea una vera e propria dicotomia fra le persone che stanno sulla terraferma, ‘normali’, e i ‘folli’ abbandonati all’immensità dell’Oceano.

Se le navi che abbiamo analizzato finora sono destinate a viaggi erratici caratterizzati da un movimento picaresco, il piroscafo che ci presenta Katherine Anne Porter in *La nave dei folli* (*Ship of Fools*, 1932-1962) si muove tra l’agosto e il settembre del 1931 lungo una precisa rotta di linea: Vera Cruz (Messico) - Bremerhaven (Germania). La nave è composta da una folla che rappresenta una grande ‘commedia umana’ (non a caso, l’impianto teatrale del libro è confermato dalla presentazione iniziale dei vari personaggi, come si fa nelle commedie). I viaggiatori imbarcati appartengono a svariati paesi: tedeschi, svizzeri, spagnoli, cubani, messicani, svedesi, americani nonché ottocentosettantasei emigranti in terza classe. Le immagini grottesche, nel romanzo di Porter (come del resto nel racconto di Arlt) si stemperano; non incontriamo più personaggi connotati marcatamente in senso fisico come abbiamo riscontrato nei romanzi di Conrad e Céline. Sembra infatti che l’immagine grottesca sia associata al vagabondaggio picaresco, al viaggio per mare non caratterizzato da

nessun *telos* predeterminato. Quindi, adesso, su una 'borghese' nave di linea, incontriamo una 'follia' simbolica, che è rappresentata dall'intera umanità: un'umanità che fa rotta verso la distruzione e la follia del nazismo e della guerra. Eppure, anche nel romanzo di Porter, è possibile rintracciare una figura dai tratti grotteschi con la quale si inaugura il viaggio: si tratta di un «messicano mostruosamente grasso vestito di una camicia di cotone rosso ciliegia e di informi calzoncini di telaccia blu» (Porter 1974: 27-28) che «uscì dal bar sventolando un enorme boccale di birra» (*ibid.*: 28), mentre «contraendosi in un cipiglio terribile» (*ibid.*), «il bottone del colletto saltò in acqua» (*ibid.*).

Il messicano si trova sui ponti superiori e, subito, poiché si tratta di un passeggero di terza classe, viene allontanato dagli ufficiali: come se, nella sua caratterizzazione grottesca di 'folle', non potesse appartenere alla 'borghese' commedia umana che verrà allestita. Il personaggio, tratteggiato in modo tipicamente grottesco fino a trasformarsi «in forme di animali» (Bachtin 1995: 346), poiché successivamente sarà paragonato a un bue che muggisce, lanciando le sue grida d'addio alla propria terra connota in modo inquietante, come un 'folle' abbandonato alla solitudine del mare, l'inizio del viaggio verso Bremerhaven.

Nel cinema, un regista che recupera e rinnova la rappresentazione grottesca del corpo è sicuramente Federico Fellini. Nel suo *Fellini-Satyricon* (1969), che non pretende di essere una trasposizione filologica del romanzo di Petronio ma soltanto una «immaginifica allusione»⁸ al *Satyricon* e al mondo antico in generale, Fellini offre una interessante riproposizione di una sorta di nave dei folli: si tratta della nave di Lica (che, nella fantasiosa trasposizione felliniana, si trasforma in un mercante di schiavi al soldo dell'imperatore), sulla quale viene condotto come prigioniero il protagonista Encolpio. Quest'ultimo si ritrova subito in un ambiente oscuro, 'infernale', dalle tinte cupe, popolato di 'freaks' di ogni genere⁹. La nave (che, come quella del romanzo di Céline, è inserita all'interno di un movimento picaresco), all'interno del film, è un'altra ambientazione rutilante e teatrale come il teatro di Vernacchio che avevamo visto nelle sequenze iniziali, oppure la Suburra (con gli infernali interstizi del bordello), o la stessa cena di

⁸ Cfr. Zanelli 1969: 22

⁹ Cfr. Manganaro 2014: 226: «È un universo sotterraneo, soffocante e lugubre, striato di verde e di toni scuri, più che sotterraneo è come esumato, mantenuto nella cavità delle sue fosse, è fatto di terra e di fuoco smossi, è un universo che si inabissa di continuo nelle sue profondità, e sfuma poco a poco la sua sostanza attraverso una successione di scene tenute insieme soltanto da questa tonalità cromatica brunastra, tellurica». Cfr. anche Highet 1970: 340.

Trimalcione. La nave appare connotata da elementi fantastici essendo rappresentata quasi come un marchingegno fantascientifico. Infatti, il regista dichiarò che, col *Satyricon*, non voleva girare un «film storico ma un film di fantascienza. La Roma di Ascilto, Encolpio, Trimalchio, più remota e fantastica dei pianeti di Flash Gordon» (Fellini 1980: 104). Il mondo antico che Fellini rappresenta (lontano anni luce dalla tradizionale rappresentazione che di esso offriva il genere 'peplum'), come ha notato Jean-Paul Manganaro, appare come un'assoluta novità:

lo scarto probabilmente più importante, perché immediato, si evidenzia nell'universo immaginario della visione personale: possiamo nominare questa o quella cosa, dire piscina o palestra, suburra, teatro, palazzo, ville, battaglie navali, deserti, campagne, ma nessuno di questi oggetti rispetta un qualsivoglia codice, tutti scartano attraverso l'invenzione di forme che corrispondono senza dubbio a qualcosa, ma non erano mai state, fino ad allora, mostrate in quel modo" (Manganaro 2014: 226).

Encolpio, a bordo di questa nave 'fantascientifica', in questo universo fantastico e onirico, si ritrova circondato da personaggi grotteschi e inquietanti. La nave solca i mari portando con sé questa umanità derelitta e prigioniera, destinata ai sollazzi dell'imperatore. Lo stesso comandante, Lica, è connotato da tratti mostruosi, soprattutto nel momento in cui, catturato, viene ucciso da un soldato che gli mozza la testa con un colpo di spada: la testa, caduta in mare dalla nave, continua a fissare gli spettatori in modo 'meduseo' e mostruoso. Nel cinema felliniano incontriamo un'altra nave sulla quale sono imbarcati dei personaggi connotati in modo grottesco: si tratta della fantasmagorica 'nave-spettacolo' che il regista mette in scena in *E la nave va* (1983). Su di essa sono imbarcati personaggi di ogni specie, da nobili e regnanti fino a cantanti lirici, giornalisti e attori. Ad un certo momento (ci troviamo in un momento delicato, nel 1914, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale), viene fatto salire a bordo un gruppo di naufraghi serbi dall'aspetto 'zingaresco'. Essi, sulla nave, insinuano la rappresentazione grottesca del corpo declinata però in senso positivo: portano la danza, la festa e i loro corpi si muovono alla luce calda delle torce, nella notte dei ponti di terza classe. I colori 'infernali' e 'tellurici' che connotavano cupamente la nave di Lica adesso appaiono declinati in positivo: questi nuovi 'folli', emarginati e vagabondi, sembrano comunicare un senso di nuova, carnevalesca gioia e speranza di fronte all'incubo incipiente della guerra. E, con essi, la nave 'va', si potrebbe dire, verso l'universo fantasmagorico dello spettacolo e del sogno. Se, come afferma Foucault nella già citata conferenza dal titolo *Spazi altri*,

«nelle civiltà senza navi i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari» (Foucault 2002: 32), ben vengano allora nuove navi, anche di folli, che ci conducano verso l'universo del sogno, dell'avventura, della libera immaginazione.

Bibliografia

- Arlt, Roberto, *Un viaggio terribile*, Salerno, Arcoiris, 2014.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995.
- Barroero, Guido, "Un tranquillo giramondo rivoluzionario. Ipotetica storia di B. Traven", *Umanità nova*, 21.02.1999.
- Blondiaux, Isabelle, *Une Écriture psychotique: Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Nizet, 1985.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
- Conrad, Joseph, *The Nigger of the 'Narcissus', Typhoon, The Shadow-Line*, London, Dent, 1946.
- Fellini, Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- Foucault, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano-Udine, Mimesis, 2002.
- Fusillo, Massimo, "L'avventura imposta dagli dei e la libera peregrinazione: due modelli dall'antico al moderno", *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*, Ed. Sergio Zatti, Roma, Bulzoni, 2010: 55-75.
- Haan, Tonia, *Posterité du picaresque au XX Siècle: sa recriture par quelques écrivains de la crise du sens (F. Kafka, L.-F. Céline, S. Beckett, S. Gombrowicz, V. Nabokov)*, Assen, Van Gorcum, 1995.
- Highet, Gilbert, "Whose Satyricon – Petronius' or Fellini's?", *Horizon*, 12 (1970): 42-47.
- Lago, Paolo, *La nave, lo spazio e l'Altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Manganaro, Jean-Paul, *Federico Fellini. Romance*, Milano, Il Saggiatore, 2014.
- Porter, Katherine Anne, *La nave dei folli*, Milano, Mondadori, 1974.
- Schenardi, Raul, "Alla scoperta dell'iceberg Arlt", Roberto Arlt, *Un viaggio terribile*, Salerno, Arcoiris, 2014: 85-95.
- Zanelli, Dario (Ed.), *Fellini-Satyricon. Dal soggetto al film*, Bologna, Cappelli, 1969.

Filmografia

Fellini-Satyricon, Dir. Federico Fellini, Italia, 1969.

E la nave va, Dir. Federico Fellini, Italia, Francia, 1983.

L'autore

Paolo Lago

È dottore di ricerca in Letterature Straniere e Scienze della letteratura presso l'Università di Verona e attualmente sta frequentando un dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie presso l'Università di Padova. È autore delle monografie: *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini* (2007); *I personaggi classici secondo Metastasio* (2010); *La nave, lo spazio e l'Altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema* (2016).

E-mail: paolo_lago@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Lago, Paolo, "Un grottesco carnevale sul mare: rivisitazioni novecentesche della 'nave dei folli'", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>